

海外における俳句受容プロセスの深化について (スペイン語圏を中心に)

——俳句・ハイクの形式——

井 尻 香 代 子

要 旨

日本の俳句と海外のハイクはどちらも明治初期に普及が始まったが、言語や文化の違いから、そもそも同じ詩的ジャンルといえるのか、十分な検討がなされているとはいえない。そこで筆者は、これまでの俳句・ハイクの定義を見直すことにより、スペイン語圏を中心に海外における俳句受容の深まりを再検証し、日本の俳句と海外のハイクとの連続性を確認する取り組みを始めたい。検証にあたって、俳句・ハイクという文学ジャンルの特徴を、①形式（韻律、修辞）、②内容（季語、自然との関わり、写生）、③言語（俳諧性、日常性）、④作法（集団制作、作者／読者／批評家）という四つの側面に分けて進めることとし、本稿では、まず①形式（韻律、修辞）面に着手した。その結果、俳句は連歌・俳諧が徐々に短くなり、最終的に発句のうちに凝縮されて成立したものであることを、韻律、修辞の両面において検証することができた。

キーワード：日本の俳句、海外のハイク、ジャンルの連続性、韻律、修辞

序論

俳句は日本の伝統詩歌のうち、最も新しいジャンルの一つである。上代より始まった和歌、連歌、俳諧（俳諧の連歌）の展開プロセスにおいて、既に室町時代には連歌の発句（最初の句）が単独に詠作・鑑賞されるようになり（加藤他監修 845, 「発句」(浜千代清・尾形竹 執筆) など）、江戸時代の俳諧ではさらに一般化して発句のみを集めた「地発句集」も編まれている（川本 a 90）。しかし、「俳句」というジャンルとして完全に独立したのは明治期に入った19世紀末であることを重視すれば、その歴史は130年に満たない。一方、ほぼ同時期にハイカイ、ホック、ハイクとしてイギリス、アメリカ、フランス、スペイン等に他の日本の文物とともに紹介され、英語やフランス語での実作・出版も始まっていることから、実作者や読者の数に違いはあるものの、俳句の受容は海外でもほぼ同様の期間を経ているといえる。

このように俳句は文学史においては洋の東西を問わず若い詩的ジャンルであるが、世界的に文学、とりわけ詩が衰退する現代社会において活発に実作され、読まれる例外的な存在となっている。日本においては俳句人口が一千万人、結社数が千以上といわれているが（日経新聞 a, b）、海外においても各地域の個人または結社の活動をつなぐハイク協会が次々に設立され、句

会、大会、句集出版がなされている¹⁾。国際的な俳句の受容を受けて、日本では1989年に「国際俳句交流協会」、2000年に「世界俳句協会」が設立され世界の多様な言語の俳人の交流や相互理解を目指す一方、英国では2006年に20世紀以降の英語ハイクのアーカイブ化と英語以外の言語によるハイク文化との交流を目的とした「ハイク財団」が立ち上げられている。

20世紀半ばから海外で急速に進展したハイク興隆という現象を前にして、その要因を解明するべく、多様な視点から先行研究がなされてきたが、主な研究対象となったのは、俳句・ハイクの定義とされてきた「五七五の音数律」と「季語」という二つの要件であった。前者は「世界で最も短い詩」として注目される一方で、「誰にでも容易に作れる」として文学性に疑問を呈する傾向があり、また言語によって韻律システムが異なることから、ハイクを五七五の十七音ではなく短い三行詩とする地域も広く存在する。後者については、四季がない等、気候・風土が異なる環境では、必ずしも季語を用いる必要はないとして、自然を詠むとしている場合も多い。それでは、五七五音ではなく季語もない他言語の短詩はハイクといえるのだろうか。日本の俳句と同じ名前を冠した別の詩的ジャンルではないだろうか。このような疑問が海外のハイク研究のハードルとなり、日本の俳句研究との連続性を視野に収めた豊かな考察を妨げてきたと思われる。

筆者はこれまで15年以上にわたってスペイン語ハイクを研究対象とし、アルゼンチン及びスペインを中心にスペイン語圏における日本の伝統詩歌の受容、スペイン語の俳文学生成等に関する現地調査を進めてきた。その結果、日系移民の文化普及活動や現地作家による日本の詩歌受容の進展とともに、広く市民の間でスペイン語ハイクが読まれ、作られるようになるプロセスが明らかになってきた²⁾。

そこで本稿では、これまでの俳句・ハイクの定義を見直すことにより、スペイン語圏を中心に海外における俳句受容の深まりを再検証し、日本の俳句と海外のハイクとの連続性を確認する取り組みを始めたい。検証にあたって、俳句・ハイクという文学ジャンルの特徴を、①形式（韻律、修辞）、②内容（季語、自然との関わり、写生）、③言語（俳諧性、日常性）、④作法（集団制作、作者／読者／批評家）という四つの側面に分けることを提案する。①②は国内での俳句研究でも取り上げられてきたところであるが、③④に関しては日本の文化における共通理解として扱われ、あまり研究対象とはされてこなかったのではないだろうか。むしろ海外での俳句受容の進展によって改めて注目され、客観的な認識につながってきたように思われる。これらの特徴は相互に関連しあっており総合的な視点が必要となるが、広範な議論になるため、本稿ではまず①形式（韻律、修辞）に着手し、主に技法に係る特徴である韻律と修辞について検討する。修辞には取合せ、切れ（切字）など、「形式」には収めにくいものもあるが、技法に属するものとしてここで取り扱う。

本論に入る前に、用語の確認をしておきたい。海外では俳句の受容が進むにつれて、短歌及び俳文学である連句、川柳、俳文等も地域の言語で実作されるようになってきている。本稿では、

日本語以外の言語で書かれた作品は「タンカ」、「ハイク」、「レンク」、「センリュウ」、「ハイブン」とし、「英語レンク」、「スペイン語ハイク」のように表記する。

1. 韻律

1.1 日本の詩歌の韻律

日本の伝統定型詩の流れを概観すると以下のようなになる。平安時代に和歌の短歌が主流となって以降、定型詩は五七五七七音の音数律を基盤としてきた。一人で一首の和歌を詠むこともあれば、一人が五七五の上句を詠み、もう一人が七七の下句を付ける短連歌も盛んに行われた。平安末期には五七五の長句、七七の短句を複数の連衆が次々に付ける長連歌（鎖連歌）が生まれ、鎌倉時代初期には百句で一巻が完結する百韻の形式が整う。江戸時代に入って俳諧（の連歌）が興隆し、芭蕉の時代には三十六句の歌仙が主流となる。明治時代に入って、俳諧の発句が俳句として独立した作品となり、五七五の十七音という究極の短詩型が誕生する。日本の伝統詩歌の韻律は一定の音節数の規則性がリズムを形作る「音節的韻律」に属するため、専ら五七五音という構成が注目されてきた。もっとも実際の俳句朗誦におけるリズム構成についてはより詳しい分析がなされてきたが³⁾、ここでは五音と七音による短詩型が貴族から次第に多様な社会階層に共有され、個人の作者による詠作・鑑賞のみならず、連歌・俳諧においては複数のメンバーにより共に享受されるという長い歴史があったことに着目したい。この点については、「④作法（集団制作，作者／読者／批評家）」にも関わることとなる。

1.2 西欧の伝統的韻律と俳句

一方、西欧の伝統定型詩においては中世の叙事詩以来、多彩な韻律を持つ詩型が次々に作られ、韻律学の豊かな体系が構築されている。ヨーロッパ系言語の多くは音節数のルールに基づいてリズムが形成される「音節的韻律」とアクセントの強弱の配置によって構成が決まる「アクセント的韻律」の双方によって詩型が決められてきた⁴⁾。各行の音節数及びアクセントの配置、詩連構成によって作品の詩型が作られているが、最も短いソネットでも10音節、11音節、14音節等の14行詩である等、詩連が連なる長い詩が一般的である。英語、イタリア語、フランス語にも韻律学の長い伝統があるが、スペイン語の場合はレコンキスタの完成まで八百年間に及ぶイスラム教徒、ユダヤ教徒、キリスト教徒のイベリア半島における共存の結果、アラビア語詩やヘブライ語詩の影響もあってさらに豊かな詩型が市民の間にも伝承された。8音節4行詩連をベースとするロマンセ、ラテンアメリカでも今日まで詠い継がれる8音節10行詩連のデシマ等があるが、中でも11世紀以来の伝統があるセギディーリャは7/5/7/5音節の4行詩連に5/7/5音節の繰り返し句が付く詩型であり、この韻律の類似が俳句の受容を促進したといわれている。セギディーリャはもともと人気のある民謡の韻律であったが、次第に文学性の高

い作品でも用いられるようになり、今では広く一般に知られる詩型となっている。ハイクの詩型（無韻の5/7/5音節）は2000年には大学生対象のスペイン語韻律学の教科書にも導入され、連歌・俳諧から発句が独立した経緯とともに、スペイン語圏の詩人（メキシコ詩人ホセ＝ファン・タブラダ、アルゼンチン詩人ホルヘ＝ルイス・ボルヘス）の作品が例示されている。以下に定型を守っているボルヘスの作品例示の箇所を示す。

- 5- «La vieja mano
7- sigue trazando versos
5- para el olvido.» (Paraíso 226)

（老いた手は 詩を書き続ける 忘却へと ボルヘス 筆者訳）

同様にタンカ（5/7/5/7/7音節）の項もあり、スペイン詩人マリオ・エルナンデスの作品が引用されている（Paraíso 224-226, 252-253）。フランス、イタリア、イスラーム・スペインなど異文化由来の多くの詩型同様に俳句・短歌の詩型は受容され、スペイン詩の韻律の一つとして定着していることがわかる。

1.3 比較

日本の定型詩は西欧と比べて、はるかにシンプルな音数律であるが、どちらの文化圏においても千年を超える豊かな定型詩の実作と鑑賞の伝統があり、幅広い社会階層で受け継がれてきたことは注目に値する。また、俳句のわずか十七音という形式は古来からの姿ではなく、百韻や歌仙といった連歌・俳諧の発句を切り離したものであることも重要であり、例えば、西欧の詩人にとっては長い定型詩の最初の詩連を独立させるという連想によって理解することも可能である。日本の俳句と同じく自由律ハイクの作品も発表されているが、スペイン語圏の場合には民謡起源のセギディーリャを思わせる5/7/5という俳句定型の魅力が普及に一定の役割を果たし、土地の風物や生活を定型ハイクに詠む実作を促したと思われる。発句であった俳句を「詩」として成立させるためのレトリック（技法）についても海外の実作者や研究者の間でよく知られているが、これについては次節「2. 修辞」で取り上げる。

2. 修辞

ここでは「取合せ」と「切れ（切字）」について検討する。

2.1 日本の伝統詩歌における「取合せ」

日本の伝統詩歌には継承されてきた様々な修辞（レトリック）があり、和歌では「対句」「縁語」「掛詞」「本歌取り」等、連歌や俳諧ではさらに前句にどう次の句を付けるか、という「付合（つけあい）」の技法が発達した。二条良基の『連理秘抄』によれば付合の方法は十五体に

分類されるが、大別して言葉（詞）や物で付ける寄合付（よりあいづけ）と、意味、余情、風韻で付ける心付（こころづけ）がある⁵⁾。俳諧でも支考の七名八体ほか様々な付合の文書が残されているが、前句と付句をどのように関連付けて新しい調和的世界を生み出すかに意を注いだものである⁶⁾。

では、俳諧の発句だけが切り離された俳句の場合はどうだろうか。谷地快一は「一般に「取合せ」という句法は、二つ、あるいはそれ以上の素材を一句の中に対置させて詠むもの」とし、芭蕉の「菊の香や奈良には古き仏達」（『笈日記』⁷⁾）では「菊の香」と「古き仏達」という二つの素材を掛け合わせて、複雑な情趣の表現を可能にするものと述べている（谷地 145-146）。櫻井武次郎は芭蕉の「発句は畢竟取合物とおもひ侍るべし。ニツ取合て、よくとりはやすを上手と云う也」を踏まえた許六の解釈（「自得発明弁」⁸⁾）を取り上げて次のように説明している。

「取り合わせ」とは、二つの素材を配合することであるのだが、ただ二つを並べたらよいわけではなく、それを結びつけるところの「とりはやす詞」の適・不適に、句に成るか否かがかかっているというのであろう（櫻井 141-142）。

櫻井はまた、エイゼンシュテインの映画理論であるモンタージュ（多数の場面から一つの挿話が構成されること）にも言及し、この映画監督が日本の歌舞伎、舞踊、書、詩もモンタージュであり、それが日本文化の特色であると指摘したと述べている（櫻井 142-144）。以上の連歌、俳諧、俳句の技法の流れの中に位置付けると、「取合せ」の成り立ちが見えてくるように思われる。上記のように、本来は連歌・俳諧の巻頭第一句として格調の高さを要求された発句は、江戸期の俳諧では次第に独立した「地発句」としても詠まれ、鑑賞されるようになった。その際、連歌・俳諧の伝統において工夫されてきた「前句-付句」間の「付合」を一句の中に取り込み、「取合せ」の技法として発展させたと考えられる。俳諧や俳句を西欧の映画や音楽と比較して論じたことで知られる寺田寅彦は「付合せ」について「発句は完結することが必要であるが連俳の平句⁹⁾は完結しないことが必要である。なんとなれば前句と付け句と合わせて初めて一つの完結した心像を作ることが付け句の妙味であるからである。」と述べ、さらに「発句は百韻五十韻歌仙の圧縮されたものであり、発句の展開されたものが三つ物¹⁰⁾となり表合¹¹⁾となり歌仙百韻となるのである」として、発句の特色を明示している（寺田 197-198）。明治期より完全に独立したジャンルとなった俳句もこれを受け継ぎ、異なった素材・題材を配合することにより新たな感興や発見を創造する方法として用いるようになったと思われる。

2.2 西欧の俳句受容における「取合せ」

西欧の詩に発句の「取合せ」が取り入れられた例として、まずイマジズムの詩人であるエズラ・パウンドを挙げることができる。内田園生によれば、パウンドは「渦巻主義（ヴォーティシズム）」という1914年の評論で、「落花枝にかへる / 胡蝶」というような大意を持つ発句¹²⁾について『一つのイメージの詩』とは、すなわち重置法（スーパーポジション）、即ち、一つ

のアイデアの上に置かれたもう一つのアイデアである。」と述べ、この方法を用いて「人込みの中の顔、顔の出現／濡れた黒い枝の上の花びら達」という作品を作っている（内田 72-73）。また、ボルヘスはスペイン語ハイクの普及に重要な役割を果たしたアルゼンチン作家であるが、二回の日本旅行の後、ブエノスアイレスにおける1985年の講演で俳句について、日本の詩は比較に基づく隠喩ではなく、「永遠の梵鐘と儂い蝶」¹³⁾のようなコントラストを重んじると述べて「取合せ」に言及している（Borges 147）。スペインでは2018年のハビエル・サンチョのハイク集『アーモンドの花』に「取合せ、並置、あるいは内的比較の原理」として「二つの異なる要素を並置することにより生まれる感覚」と説明され（Sancho 17-18）、2020年にスペインで出版された太田靖子の『俳句を読み、書くための六つの鍵』の第四章に「取合せ：二つのテーマ配合の技法」として、その歴史的形成と共に技法の詳細な解説がなされている（Ota 77-98）。太田は季語を含んだ二物配合が平凡にならず、新しいイメージを生成するよう、芭蕉から現代俳人の作品まで豊富な例句を挙げつつ、その方法を提示している。

2.3 日本の伝統詩歌における「切れ（切字）」

次に、「取合せ」とも関わりの深い「切れ（切字）」について検討したい。「取合せ」は素材や題材の配合であるが、「切れ（切字）」は一句の文法構造に係る技法である。したがって両者は重なることもあるが、必ずしも一致するとは限らない。川本はまず近・現代俳句の典型的な切字「や」「けり」「かな」を取り上げて、石田波郷の句「初蝶や吾が三十の袖袂」において「や」という切字は一句を内部で二つに分けている一方、室生犀星の「鯛のほね畳に拾ふ夜寒かな」では切字が句末にあるため一句を二分せず、つまり何も「切って」いないことを指摘し、「切れる」ことの意味が近代俳句確立の前後で変化したと述べている。つまり、連歌・俳諧でも多くの切字が必須の心得として重視されてきたが、「切字の「切れ」は、もともと連歌の発句、その一句全体を、後続句群から「切り離す」役目を担っていた」と指摘する（川本 b 26-30）。そして、この一句の独立性を保証する切字本来の働きは俳句が誕生した時に終わったはずだが、句末の「かな」や「けり」は「言い切る」語調の強さとその余韻のひろがりによって今後も効果を発揮するだろうと結論付けている（川本 a 111-112）。また仁平勝は上五に「や」を置き、句末を名詞で止める芭蕉の発句（「荒海や佐渡によこたふ天河」等）を引き、このような俳諧の技法を定着させたのは芭蕉であるとして、次のようにその効果を指摘している。

「や」は、情景の説明を拒否する。そして上五と中七以下とは、「や」をはさんでいわば疑似的な上句-下句の関係になる。上五は一句の主題になり、中七下五はその主題を解釈するイメージを提供する。上五と中七以下とは、おたがいが喩的な関係を持つことで、意味を作ろうとする散文脈を断ち切る。そういう詩的構成を芭蕉は生み出したのである（仁平 18）。仁平はさらに今日の俳句には古典的な「切れ」がない俳句が無数にあるとして、虚子の「白牡丹といふといへども紅ほのか」等の句を挙げる。現代俳句においては新しい「切れ」の表現が

模索され、それは「切れ」の変貌であり詩としての自立性を手に入れる方法であるだろうと結んでいる（仁平 21-24）。

2.4 西欧の俳句受容における「切れ（切字）」

日本の発句や俳句の翻訳の際、西欧の出版物において、「切れ」や「切字」は、感嘆符 (!) リーダ (...), ダッシュ (-) コンマ (,) ピリオド (.), コロン (:), セミコロン (;) 等様々な記号で表現されてきた。英語訳とスペイン語訳の例を挙げる。

evening breeze ...

water laps the legs

of the blue heron

（夕風や水青鷺の脛をうつ 蕪村 William J. Higginson 訳）（Higginson 12）

Aroma del ciruelo,

Y de pronto el sol sale:

Senda del monte.

（梅が香にのつと日の出る山路かな 芭蕉 Antonio Cabezas 訳）（Cabezas 37）

切字「や」「かな」の効果を読みとくことが出来る。このような翻訳の影響を受けて、オリジナル作品のハイク・アンソロジーやハイク集でも様々な記号による「切れ」が用いられるようになっている。

それでは、「切れ」や「切字」についての考察を検討してみよう。ロドリゲス＝イスキエルドは日本の俳句についてスペイン語圏で初めて理論、歴史、作品翻訳・解釈を備えた本格的な専門書（『日本の俳句』1972年）を出版した研究者であり、スペイン及びラテンアメリカの俳句研究と実作普及に与えた影響は計り知れない。その初版の第7章において既に「句切りの語「切字」」について詳述している。宗祇の時代以降の十八種の「切字」について述べた後、「や」「けり」「かな」が代表的であるとし、それぞれの用法を次のように説明している。「や」は「驚き」「迷い」「疑問」を表し、上五末に現れて一句を二つの部分に分けて比較し、「けり」は句末に現れて時の経過に伴う感慨を表し、「かな」はその直前の語に関心を惹きつけ、句末に現れて作品を閉じる（Rodríguez-Izquierdo 139）。また「切字」の持つ役割について以下のようにまとめている。

句切りの語は、句読点のない俳句において必要である。休止は句切りの語によって示され、連続した言葉に沈黙の間を開く。これらの休止は語の連なりの中で意味を凝縮する。「切字」は思考の間を示し、一句の内部で生じれば二つの詩的極の間に緊張を放電する。それは内部の比較の軸であり、心は二つの概念の間で跳躍することを余儀なくされる（Rodríguez-Izquierdo 139-140）。

このように、ロドリゲス＝イスキエルドは「切字」の項に「取合せ」の技法を含めて説明して

いる。その結果、「切字」の語を明示的に持たない場合の「取合せ」の技法については言及していない。また、著書の結論部分では重要な16項目をまとめているが、その7項目めで日本語とスペイン語の形態論的差異について述べ、「スペイン語ハイクにおいては、切字は句読点によって表現するほかはない」(Rodríguez-Izquierdo 214)という受容のあり方を明確に示した。この指摘は、同書の他の章で扱っている英語、フランス語、イタリア語、スペイン語圏などの俳句受容史と各地域のハイク作品を踏まえて行われたものと思われるが、その後活発に実作が普及していくスペイン語ハイクに「取合せ」及び「切字」の技法を定着させる上で、強い影響を与えることとなった。

スペイン語ハイクにおいて「切れ(切字)」が重要な要素となった例として、アルバセテ俳人協会(2008年設立)の活動を挙げておきたい。アルバセテ市はカスティーリャ・ラ・マンチャ州の交通の要所で、その起源は中世のアル・アンダルスの時代にまで遡る。伝統的な刃物の産地であり、市立刃物博物館がある。アルバセテ俳人協会は今日まで、国際ハイク大会やスペイン語ハイブンコンクール開催、俳句関連書籍の出版等を行ってきた。活動の特色として、市立刃物博物館及びカスティーリャ・ラ・マンチャ大学と連携出版した2冊の書籍『日本の俳句とアルバセテのナイフ：切れ』『エッジの効いた17の俳句』がある。後者はスペイン語、英語、エスペラント、日本語の4言語で表記され、刃物を題材とし、「切れ」の技法が明確な17作品と「俳句に関するフレーズ」によって構成されている。次に冒頭の一文を引用する。

俳句は小さくて短い。それは経験から、自発性から、そして静けさから生まれる。その作品の中には、切れ、もしくは天秤のようにバランスを取る間が必要である。それが良い俳句のエッセンスである(Asociación de la Gente del Haiku en Albacete)。

アルバセテ俳人協会の場合は、地元の伝統産業と日本の俳句技法が連想によって結びつき、新しい文化的アイデンティティ生成につながったといえる。日本の伝統詩歌が全く異なった環境に結びつき受容されていく興味深い一例となっている。

2.5 比較

日本の俳句における「取合せ」の技法は連歌、俳諧の前句と付句をどのように関連付けて新しい調和的世界を生み出すか、という「付合」の技法を受け継いで生まれたものといえる。つまり、地発句が独立して詠作・観賞されるようになった段階で「前句-付句」の付合は一句の中に圧縮され、異なった素材・題材の配合に新たな感興や発見を生み出す技法となって現在まで受け継がれている。また、「切れ(切字)」は連歌・俳諧ではもともと連歌の発句、その一句全体を、後続句群から「切り離す」役目を担っていたが、こちらも地発句の発展により発句の中でも「や」「けり」「かな」等が「取合せ」と共に用いられるようになり、芭蕉の時代以降、一句を二つに分けて新たな詩的効果を生む技法として洗練されていった。

一方、西欧において俳句の「取合せ」はイギリスのイマジズムで提唱されたイメージの「重

置法」で着目された。アルゼンチンの作家ボルヘスはこれを「コントラスト」として取り上げ、スペインでは「異なる要素の並置，内的比較」としてハイク的主要な技法と位置付けるようになっていく。二物配合の技法である「取合せ」は俳句が受容されるまで西欧詩ではあまり注目されておらず、慣れ親しんだ隠喩や象徴等と比べて新鮮な修辞の一つとして受け取られた。また「切れ（切字）」は日本の発句や俳句の翻訳から「取合せ」と組み合わせられて理解が進み、ヨーロッパ系言語ではその表現方法として様々な句読点の使用が定着している。このような修辞技法に係る理解の深まりには、芭蕉、鬼貫、蕪村等の日本近世の俳人や、子規、虚子等の近代以降の俳人の作品集やアンソロジーの翻訳の出版が進み、優れた作品に接する機会が増えたことも影響していると思われる¹⁴⁾。

結論

本稿では海外での俳句の受容について、その形式的側面を検討した。俳句の短さの理由はこれまで明確に説明されず、世界に向けて発信された1999年の「松山宣言」でも「たった十七音で独立した詩として完全に成立してしまう。このことが、欧米の詩人に大きな衝撃を与えたのである。」と述べるにとどまっている。しかし、「1. 韻律」で見たように、五七五音という定型は、和歌から俳諧に至る流れの中で徐々に発句が注目され、最終的に俳句として独立した形式である。つまり俳句とは、「2.1 日本の伝統詩歌における『取合せ』」で寺田も指摘しているように、連歌・俳諧形成のプロセスにおいて探求された韻律形式と修辞技法が折りたたまれて誕生した詩型として理解しなければならない。その過程を整理すると次のようになる。

1) 韻律

連歌においては長句（五七五）と短句（七七）を交互に付けていく百韻が完成し、俳諧では同じく長句と短句を交互に付ける歌仙（三十六句）が優位となる。徐々に発句（五七五）も単独で注目されるようになり、最終的に俳句の成立となる。この過程で連歌は短くなると同時に凝縮の度合いを深めてきたので、俳句はその内部に連歌・俳諧の構造を備えた詩型と考えることができる。即ち、五音に七音が付けられ、七音に五音が付けられた作品である。海外でも（スペインの韻律学の教科書の例のように）俳句成立の理解は進んでおり、こうした韻律に適した修辞を取り入れる努力につながっている。

2) 修辞

連歌・俳諧における「前句-付句」間の「付合」は、「寄合付」「心付」「七名八体」など様々な研究され、実践されたが、それらの技法は発句においては「取合せ」として一句のうちに組み込まれ、句中の配合や句末の完結性を可能にする「切れ（切字）」と組み合わせられた。海外

ハイクでは「取合せ」が主要な技法として注目され、「切れ（切字）」は多様な句読点として取り入れられた。

序論で述べたように、俳句の特徴には様々な側面がある。本稿では①形式（韻律・修辞）を取り扱ったが、引き続き②内容（季語、自然との関わり、写生）、③言語（俳諧性、日常性）、④作法（集団制作、作者／読者／批評家）についても各側面の相関性を視野に入れつつ俳句とハイクの連続性を確認していきたい。

なお本稿は、学術研究助成基金（基盤研究（C）、課題番号：17K02667、期間：2017年度～2022年度）及び学術研究助成基金（基盤研究（C）課題番号：22K00475、期間：2022年度～2024年度）の交付を受けて行った研究成果の一部である。今後も助成基金を活用して研究を展開していきたい。

注

- 1) 国によっては複数のハイク協会が設置されているが、設置時期の古いもの順に挙げると、アメリカ・ハイク協会（1968）、カナダ・ハイク協会（1977）、ドイツ・ハイク協会（1988）、英国ハイク協会（1990）、クロアチア・ハイク協会（1992）、フランス語圏ハイク協会（2003）等がある。参考文献表にURLを表示する。
- 2) 筆者は2019年にアルゼンチンを中心とした日本の詩歌受容研究をまとめ、『アルゼンチンに渡った俳句』として公刊した。研究の詳細は本書を参照されたい。
- 3) 七五調と五七調の組み合わせに着目した「七と五の韻律論」（川本皓嗣『日本詩歌の伝統—七と五の詩学—』1991）、より日常的な口誦のリズムを分析した「11. 俳句と韻律」（佐藤大和『文法と音声』4』2004）、日本語俳句とスペイン語ハイクの韻律を比較した「スペイン語ハイクの韻律—アルゼンチン・ハイクの音声分析から—」（井尻香代子2012）などがある。
- 4) 実際には、音節数及びアクセント配置に加えて脚韻のルールが加わるが、本稿では音数律の議論が軸となるので取り扱わないこととする。
- 5) 二条良基『連理秘抄』は『連歌論集 俳論集』日本古典文学大系66の49-52頁を参照。
- 6) 各務支考の「七名八体」は、堀切実「付方八体説の一考察：その成立と構造」フェリス女学院大学紀要12巻、1977年、宮本三郎「蕉風連句手法の一考察—上—」「蕉風連句手法の一考察—下—」国語と国文学／東京大学国語国文学会編、1964年等を参照。
- 7) 各務支考撰『笈日記』の原典は、勝峰晋風編『蕉門俳諧後集』日本俳書体系3、日本図書センター、1995年、1-66頁による。
- 8) 「自得発明弁」の原典は、南信一著『総釈 許六の俳論』風間書房、1979年、233-322頁による。該当箇所は241-242頁において確認できる。
- 9) 連俳は連歌と俳諧を併せた略称、平句は連歌・俳諧で発句・脇・第三・挙句以外の句を指す。脇は発句に付ける第二句、第三は脇に付ける句、挙句は一卷の末尾の句であり、それぞれの詠み方に特別のルールがある。
- 10) 連歌・俳諧様式の一つ。三つ物（みつもの）とは本来、百韻や歌仙の巻頭である発句・脇・第三のことであるが、のちに三つ物だけを詠むことも行われた。
- 11) 連歌・俳諧様式の一つ。表合（おもてあわせ）とは八句からなる連句形式の一つ。百韻の表八句のみをもって一卷とするもので、本来のルールを変更し、一卷全体の変化をすべて盛り込もうとしたもの。
- 12) 「落花枝に帰ると見れば胡蝶かな」は園女編『菊の塵』（1708）より引用され、荒木田守武作として、19世紀末より日本の俳句の代表句の一つとしてフローレンツ、アストン、チェンバレン、クーシュー等によって広くヨーロッパに紹介されたが、現在では我等庵素閑編『伊勢踊音頭集』（1673）所収の

- 荒木田武在の「落花枝にかへると見しは胡蝶かな」が誤り伝えられたものといわれている（クーシュー 149-150）。
- 13) 句自体は講演で示されていないが、蕪村の「釣鐘にとまりて眠る胡蝶かな」を指していると思われる。
- 14) 日本文化・日本文学の翻訳専門のスペインの出版社“Satori Ediciones”からはシリーズ「俳句のマエストロ」として現在までに18冊の個人句集・選集が出版されている。

参考文献

- 井尻香代子『アルゼンチンに渡った俳句』丸善プラネット，2019年。
- 内田園生『世界に広がる俳句』角川学芸出版，2005年。
- 加藤楸邨・大谷篤蔵・井本農一監修『俳文学大辞典』角川学芸出版，2008年。
- 勝峰晋風編『笈日記』『蕉門俳諧後集』日本俳書体系3，日本図書センター，1995年，1-66頁。
- 川本皓嗣 a『俳諧の詩学』，岩波書店，2019年。
- 川本皓嗣 b「切字の詩学」『俳句の詩学・美学』片山由美子・谷地快一・筑紫磐井・宮脇真彦，俳句教養講座第二巻，2009年，角川学芸出版，25-37頁。
- クーシュー ポール＝ルイ『明治日本の詩と戦争』金子美都子・柴田依子訳，みすず書房，2010年。
- 櫻井武次郎『俳諧から俳句へ』，角川学芸出版，2004年。
- 谷地快一「取合せの詩学」『俳句の詩学・美学』片山由美子・谷地快一・筑紫磐井・宮脇真彦，俳句教養講座第二巻，角川学芸出版，2009年，144-155頁。
- 寺田寅彦 a「俳諧の本質的概論」『寺田寅彦全集第十二巻（俳諧・俳諧論）』，岩波書店，1976年，186-208頁。
- 二条良基『連理秘抄』『連歌論集 俳論集』日本古典文学大系66，岩波書店，1967年，33-67頁。
- 日本経済新聞 a「句会の敷居は高くない」2004-11-11，夕刊，15頁。
- 日本経済新聞 b「自然と交歓，心をうたう」2006-04-23，朝刊，11頁。
- 仁平勝「五七五という装置」『俳句の詩学・美学』（片山由美子・谷地快一・筑紫磐井・宮脇真彦），俳句教養講座第二巻，角川学芸出版，2009年，10-24頁。
- 堀切実「付方八体説の一考察：その成立と構造」フェリス女学院大学紀要12巻，1977年，29-66頁。
- 宮本三郎「蕉風連句手法の一考察一上」国語と国文学 / 東京大学国語国文学会 編 41 (1)，1964年，25-43頁。
- 宮本三郎「蕉風連句手法の一考察一下」国語と国文学 / 東京大学国語国文学会 編 41 (2)，1964年，30-52頁。
- 松山宣言 <http://haikusphere.sakura.ne.jp/tra/1999/matsuyama-sengen.html>
- Asociación de la Gente del Haiku en Albacete. *17 Haikus con filo*. Museo Municipal de la Cuchillería de Albacete, 2022.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Japón. Japón en Borges*. Ed. Guillermo Casió. EUDEBA, 1988.
- Cabezas, Antonio. *Jaikus inmortales*. HIPERIÓN, 1983.
- Higginson, William J. *The Haiku Handbook*. KODANSHA INTERNATIONAL, 1985.
- Ota, Seiko. *Seis claves para leer y escribir haiku*. Hiperión, 2020.
- Paraíso, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. ARCO/LIBROS, 2000.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés*. HIPERIÓN, 1972.
- Sancho, Javier. *Flores de Almendro: haiku-senryu-zappai-haibun*. HOJAS EN LA ACERA, 2018.
- アメリカ・ハイク協会
(<http://www.hsa-haiku.org/>)
- カナダハイク協会
(<http://haikucanada.org/>)
- ドイツ・ハイク協会
(<https://haiku.de/>)

英国ハイク協会

(<https://thehaikufoundation.org/tag/british-haiku-society/>)

クロアチア・ハイク協会

(<https://haikupedia.org/article-haikupedia/haiku-in-croatia/>)

フランス語圏ハイク協会

(<https://www.association-francophone-de-haiku.com/>)

ハイク財団

(<https://thehaikufoundation.org/>)

Expanding haiku's international acceptance (focusing on Spanish-speaking countries)

—Forms of Japanese haiku and foreign haiku—

Kayoko IJIRI

Abstract

Japanese haiku and foreign haiku gained popularity in the early Meiji period. However, due to differences in language and culture, no consensus has been reached as to whether they belong to the same poetic genre. Therefore, by reviewing the definitions of Japanese haiku and foreign haiku, I aim to re-examine the growing international acceptance of haiku, especially in Spanish-speaking countries, and to confirm the continuity between Japanese haiku and foreign haiku. I classified the characteristics of this literary genre under four aspects: (1) form (prosody, rhetoric); (2) content (seasonal words, relationship with nature, sketching); (3) language (popular, daily); (4) method (collective literature, author/reader/critic). The analysis verifies that haiku was formed by gradually shortening linked verses (renga and haikai) and finally condensing them into hokku in terms of prosody and rhetoric.

Keywords: Japanese haiku, foreign haiku, genre continuity, prosody, rhetoric